إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

التعبير الشعرى فى المديح النبوى عند العطار النيشابورى

عبدالحميد أحمدى*

الملخص

عندما تتخطّى أفكار الشاعر ومعانيه عالمها الداخلى وتعبر إلى الخارج تتجلّى فى شكل من أشكال التعبير الشعرى. فالشعراء فى تعبيراتهم الشعرية وإن كانوا يخضعون لأطر ونُظُم موحّدة إلا أنّ لكلّ واحد منهم أسلوبه الذى يميّزه عن الآخرين؛ الأمر الذى أدّى إلى التّنوّع فى المظاهر الفنّية للنتاجات الشعرية ذات الموضوع المشترک. ومن الموضوعات المشترکة التى عالجها الأدباء من مختلف الجنسيات موضوع المديح النبوى؛ وقد تنوّعت طرق التعبير عنه بتنوّع الأدباء، وهذا لاينفى وجود خصائص تعبيرية مشترکة بين الأدباء فى تناولهم لهذا الموضوع. وقد جاءت هذه الدراسة لتحدّد خصائص التعبير الشعرى عند العطار النيشابورى فى مديحه النبوى.

الكلمات الدليلية: الصورة الشعرية، التشبيه، الاستعارة، الكناية، الصنعة البديعية.

*. أستاذ مساعد بجامعة زابل، إيران. Elyasiniahmadi@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٣هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٣هـ. ش

المقدمة

يعدّ فريد الدين العطار النيشابورى(٦٢٧-٥٥٣ق) من أبرز شعراء إيران القدامى؛ وقد كرّس جلّ اهتماماته فى سبيل نشر المعانى العرفانية، كما يتخيلها هو، من خلال آثاره الأدبية. فنتاجات العطار المحقّقة فى مجال الشعر هى: خسرونامه (=إلهى نامه)، وأسرار نامه، ومنطق الطير، ومصيبت نامه، والديوان، ومجموعة من الرباعيات المسماة بـ "مختارنامه"؛ بالإضافة إلى كتابه المنثور تذكرة الأولياء والذى ضمّ فى معظمه تقارير عن أحوال كبار الصوفية وأقوالهم؛ وكلّ نتاج نسب إلى العطار خارج هذا الإطار الذى حدّده الشاعر بنفسه لايوثق بصحته. (شفيعى كدكنى، ١٣٨٢ش: ٢٢)

وقد أكثرالعطار من مدح النبىّ (ص) فى نتاجاته وجاءت هذه المدائح عنده موزّعة فى مقدّمات كتبه. فالعطار لم يستفتح مدائحه بذكر الأماكن أو التغزّل أو ما يسمّى بالنسيب، كما جرت عليه العادة عند بعض الأدباء فى الأدب العربى؛ كما أنّه لم يُقَدِّم لها بالمعانى الزهدية وبالوعظ والدّعاء، بل أخذ يمدح النبىّ (ص) مباشرة ويشيد بفضائله، اللهمّ إلا فى قصيدته التى افتتح بها ديوانه حيث بدأها بتوحيد الله والثناء عليه، ثمّ انتقل إلى المعانى الزهدية، ومنها خلص إلى مدح النبىّ والثناء على خلفائه من بعده، واختتمها بالدّعاء والإنابة إلى الله تعالى.

الصورة الشعرية

يلجأ الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية إلى الصورة، والصوة الشعرية هى الهيئة التى تثيرها الكلمات بشرط أن تكون معبّرة وموحية؛ (الداية، ١٩٩٦م: ٧١) وتعتبر الصورة الشعرية جانبا من اللغة الشعرية التى تلعب الصور البلاغية والمسمّاة بالخيال الجزئى[١] دورا مهمّا فى تكوينها. فالمجاز، والتشبيه، والكناية من الأساليب البيانية التى

١. «الخيال نوعان: خيال جزئىّ ويتمثّل فى الصور الأدبية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، وخيال كلّى ويسمّى الصورة الكلّية أو الصورة الأدبية أو الصورة الشعرية فى القصيدة، مثل رسم صورة كلّية تُعدّ لوحة متكاملة يتناولها الأديب بالعرض من خلال بعض الصور الجزئية.» (خورشا، ١٣٨١ش: ٢٤)

يعتمد عليها الأديب فى رسم صوره الفنية. ومن خصائص هذه الوسائل البيانية أنها تمنح النص الشعرى الإثارة، وتضفى على الكلام رونقا وجمالا.

الصورة التشبيهية

اهتمّ العطار اهتماما واسعا بالصورة التشبيهية التى تعتبر عماد الصورة البيانية. فهى «تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التجريديّة الفكريّة، ومع أعماق الإحساس النفسى الداخلى، وهى تتوزّع بحسب المواقف الانفعالية، وليست هناک نقطة محوريّة ثابتة للمحسوس أو المجرّد النفسى بل يملى اتخاذ هذا أو ذاک منطلقا السياقُ وتجربةُ الفنّان المعبّر عنها.» (الداية، ۱۹۹۶م: ۷۲) والتشبيه البليغ هو من أكثر التشابيه انتشارا فى مدائح العطّار، فنراه يشبّه النبى (ص) بالكنز، والبحر، والبدر، والشمس، والجوهرة، والوردة؛ وكلّ هذه التشبيهات تبدو وللنظرة الأولى أنها من نوع التشبيه الحسّى إلّا أنّ المشبّه به يتحوّل فيها فجأة إلى عقلىّ بسب إضافته إلى أمور معنويّة. فالنبىِ شمس ولكنّه ليس ذلک الكوكب المعروف فى المنظومة الشمسية، إنّه شمس الشريعة، وهو الكنز ولكنّه ليس كغيره من الكنوز إنّه كنز من الوفاء، وهو بحر إلا أنّه بحر من اليقين، وهو جوهرة ولكنّه جوهرة بحر التقوى، وهو وردة الغيب، وبدر الدنيا والآخرة، ومَلِک عالم الروح والفؤاد.

خواجـه دنيا ودين، گنج وفا　　صدر وبدر هر دو عالم مصطفى
آفـتاب شـرع ودرياى يقين　　نـــور عـــــالم رحمة للعالمين

(العطّار، ۱۳۸۳ش: ۸۹)

– فالمصطفى محمّد كنز الوفاء، وسيّد الكونين، وبدر الدارين.
– فهو شمس الشريعة، وبحر اليقين، ونور الكون، والرحمة المهداة للعالمين.

گوهر درياى تقوا ذات او　　تا أبد داعى حق دعوات أو

(العطار، ۱۳۸۵ش: ۱۹)

– فذاته جوهرة بحر التقوى، ودعوته دعوة حق أبديّة.

بى صبا گـــل كى براید از قبا　　او گل غيب است منصور از صبا

(المصدرنفسه: ٢١)

– فأنّى للوردة أن تتفتّح دون هبوب ريح الصبا عليها، فالنبى محمّد وردة غيب منصور بتسخير الريح له.

والشاعر فى هذه الصور قد استطاع، وبكلّ براعة، أن يُغْرِب فى التشبيه المبتذل المتداول بإضافة المشبّه به الحسى إلى أمور معنوية. وقد احتوت مدائح الشاعر على الكثير من هذا النوع من التشبيهات والتى يُريد من توظيفها التأكيد على الصفات المعنوية التى يتمتّع بها الممدوح، مما يدلّ على تأثّر الشاعر بالمعانى الدينية الصرفة فى تكوين صوره التشبيهية.

ومن الملاحظ كذلک فى توظيف الشاعر للتشبيه البليغ، أنّه كان يأتى بالمشبّه ممّا له صورةٌ حسنةٌ ومكانةٌ رفيعة فى ذهن المتلقّى، ثمّ يجعل المشبّه به من أحقر مشتملات الممدوح، ليبالغ فى وصف الممدوح من ناحيتين: باعتبار التشبيه البليغ من ناحية، وباعتبار المعنى من ناحية ثانية حيث يأتى بالتشبيه مقلوبا، ويزيد المعنى مبالغة بأن يجعل المشبّه به أحقر ما يشتمل عليه الممدوح؛ فنراه يشبّه الدنيا والآخرة بما فيها من مظاهر قيمة بغبارِتراب أثارتْه قَدَمُ الرسول (ص)«هر دو گيتى گَرد خاک پاى توست.» (العطار، ١٣٨٣ش: ٩٣) أو يشبّه السماء بضفيرة من ضفائره «آسمان يک حلقه از گيسوى تو.» (العطار، ١٣٨٥: ٢٨) أو يلجأ إلى تشبيه كواكب السماء المتألّقة بأهون شىء يتّصل بالممدوح فيجعل كوكب زحل خادمه وحاجبه «بود كيوان هندوى چوبک زنش.» (المصدر نفسه: ٢١) ويجعل الزهرة كنّاسة على بابه «زهره دايم خاكروبى بر درش.» (المصدر نفسه: ٢١)

وقد يحدّد الشاعر لخلق لوحته الفنّية صفة معينة من صفات الممدوح، ثمّ يعقد مقارنة بينها وبين أمور ذات أهمّية كبرى فى عالم الخيال أو الواقع من خلال التشبيه البليغ الذى يعقده أو التشبيه المؤكد؛ فيشبّه أسطورة ماء الحياة[١] أمام لطفه وكرمه بقطرة من ماء، ويشبّه نهر الكوثر فى الجنّة بقطرة من ندى، أو يجعل حلّة الجنّة مع ما لها من جمال

١. ماء الحياة من الأمور الوهمية التى لا صلة لها بعالم الواقع كالعنقاء، والغول، وقد أكثر أدباء الفرس من ذكر هذه الأساطير فى نتاجاتهم الأدبية.

مقارنة بمظهر النبى(ص) كثياب بالية، ويجعل متاع الدنيا رطبا ويابسا أمام جوده مثقال حبّة من شعير:

در بـــر لطفش كه جان عالمی است　　آب حـــيوان قطره وكوثر نمی است
در بر خَلقش كه خَلق آن است وبس　　حُلّه فـــــردوس خُلقان است وبس
در بر جــــــودش متاع خشک وتر　　يـــک جو آرد وزن امّـا خشک تر

(المصدر نفسه: ٢١)

والعطار فى صوره التشبيهية لم يعتمد على غير التشبيه البليغ إلا نادرا.فمن صوره التى جاء فيها التشبيه مفصّلا قوله:

زبس كامد همی جبريل نزدت　　شده چون دحية الكلب قريشی[١]

(العطار، ١٣٧٧ش: ۶۶۲)

– فجبريل من كثرة تردُّده إلى مجلسک صاركدحية بن خليفة القرشی.

فالمشبّه جبرئيل والمشبّه به دحية بن خليفة الكلبى وأدات التشبيه(چون) ووجه الشبه(زبس كآمد) كثرة التردّد. وقد استخدم هذا النوع من التشبيه كذلک فى معرض حديثه عن قصة الأسراء والمعراج؛ فشبّه روح النبىّ (ص) فى تلک الليلة بالبحر فى التموّج والهيجان؛ فقال:

مصطفى را كين سخن در گوش شد　　جان چون دريای او پر جوش شد

(العطار،١٣٨۵ش: ٢٣)

ـ فما إن سمع النبى بنبإ معراجه إلى السماء حتى هاجت روحه كالبحر وتموّجت.

ومن التشبيه المرسل الذى اعتمد عليه العطار فى رسم لوحته عن النبىّ (ص) قوله:

وصف او در گفت چون آيد مرا　　چون عرق، ازشرم، خون آيد مرا

(العطار، ١٣٨٣ش: ٩٣)

١. دحية بن خليفة بن فروة بن فضالة بن زيد بن امرئ القيس بن الخزج بن عامر بن بكر بن عامر الأكبر بن عوف بن بكر بن عوف بن عذرة بن زيد اللات بن رفيدة بن ثور بن كلب بن وبرة الكلبى. صاحَبَ رسول الله صلى الله عليه وسلم، شهد أحدا وما بعدهما بعثه رسول الله (ص) إلى قيصر رسولا سنة ست فى الهدنة فآمن به قيصر وامتنع عليه بطارقته فأخبر دحية رسول الله (ص) بذلک فقال: «ثبت الله ملكه» (ابن الأثير ١٩٩٧م، ج٢: ١٣۶)

– كيف لى أن أفوه بوصفه والثناء عليه، وأنا فى ذلک من شدة حيائى أتصبّب دمًا كالعرق.

فاستعار الشاعر فى هذا البيت الدم لشدة احمرار الوجه ثمّ شبّهه بالعرق ليبالغ من خلال هذه الصورة التشبيهية الاستعارية فى عظمة الممدوح وسموّ مكانته، بحيث يغمر الحياء كيان الشاعر، ويعمّ الخجلُ وجوده إذا ما أراد أن يُشيد بفضائل ممدوحه وينوّه بها، وليس ذلک إلا لأنّه على يقين فى عجزه عن الوفاء بوصفه كما يليق به.

ومن الملاحظ كذلک فى تشبيهات العطار أنّه لايأتى بالمشبه والمشبه به فى صورة من صور التشبيه المعروفة بل يرمز إليهما فى غير صراحة، ويجعل المشبه به برهانا على إمكان ما أسنده إلى المشبّه؛ وقد اصطلح البلاغيون على تسمية مثل هذا التشبيه بالتشبيه الضمنى؛ وهذا التشبيه لايتضح للمتلقّى إلا من خلال المعنى. يقول العطّار مستثمرا مثل هذا النوع من التشبيه:

رسالت را رسولى چون تو ننشست همه انگشتان يكسان نيست بر دست

(العطار، ۱۳۸۴ش: ۱۳)

ـ فالرسالة السماوية لم تتشرّف برسول مثلک(وهذا ليس بغريب) لأنّ أصابع اليد كذلک غير متساوية وإن كانت اليد واحدة.

فالشاعر لمّا أعلن أنّ النبى محمّد قد فاق الأنبياء طرًّا، وأنّ الشريعة السماوية لم تتشرّف برسول مثله، احتجّ لهذه الدعوى وبيّن إمكانها بأن شبّه هذه الحالَ بحال أصابع اليد فهى مختلفة وإن كانت اليد واحدة.

الصورة الاستعارية

وأمّا العنصر الثانى الذى اعتمد عليه العطّار فى تكوين صورته الشعرية هو عنصر الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية. وتتميز الاستعارة عن التشبيه بأنّها أكثر إيحاءً وأعمق تصويرا.

وتأتى الاستعارة المكنيّة فى المرتبة الأولى من حيث نسبة الشيوع فى مديح العطّار النبوىّ؛ وقد استطاع العطّار أن يوظّفها فى صورة فنّية تتجلّى فيها عبقريته فى إقامة

علاقة خفية بين الأشياء من خلال رؤيته الخاصّة. ففى ذكره لمعجزة انشقاق القمر يعلّل ذلک بتعليل حسن من خلال توظيفه للاستعارة المكنية واستحضار قصّة نبيّ الله يوسف u بشكل غير مباشر، فيقول:

گويند مه شكافت تو دانى كه آن چه بود گـــردون ترنج ودست ببريد از آن لقا

(العطّار، ١٣٧٧ش: ٣٨)

– يقال بأن القمر قد انشقّ؛ أتعلم ما هو السبب؟ فالسبب هو أنّ السماء ما إن شاهدت جمال النبى (ص)حتى قطّعت يدها والترنجة.

فقد شبّه الشاعر فى هذا البيت السماءَ بامرأة وحذفها، وأتى بشىء من لوازمها وهى قطّعت يدها والترنجة (ترنج ودست ببريد) على سبيل الاستعارة المكنيّة، وسرّ جمالها التشخيص حيث خلع المشاعر والصفات البشرية والتى تجلّت بوضوح فى قصّة نبىّ الله يوسف u على السماء، فصيّرها تشعُر بما شعرت به النساءُ فى مجلس زليخا بعد خروج يوسف عليهنّ؛ وهذا هو منتهى المبالغة فى وصف جمال النبى.

فالعطّار قد لجأ فى كثير من صوره الشعرية إلى مثل هذا النوع من التشخيص ومن ذلک قوله:

خورشيد از آن سبلى، نيست درد چشم كو چشم را از خاک درش كرد توتيا

(المصدر نفسه: ٣٨)

– إنّ الشمس لاتشعر بالرّمد من شدّة ذلک النّور (نور النبى) لأنّها تكحّلت بتراب عتبة باب الممدوح.

وقد ظهرت الاستعارة فى هذا البيت عندما جعل الشاعر الشمس، وهى مصدر النور، تكتحل بتراب عتبة باب النبى لكى لاتصاب بالرمد من شدّة ما يغشاها من نوره (ص). فالاستعارة هنا استعارة مكنية حيث شبّه الشمس بإنسان بجامع التأذى من شدة النور فى كلّ (فى المشبّه على سبيل التخييل) وحذف المشبّه به وأتى بشىء من مشتملاته وهو الرمد للدلالة عليه، وفى تكحّلت بتراب عتبة بابه ترشيح ممّا رفع من مستوى خياليّة الصورة؛ ومن الملاحظ كذلک فى هذه الصورة أنّها احتوت على المجاز المرسل لأن الـ(سبل) فى أصل اللغة بمعنى اختلال حاسّة البصر ويعدّ مُسَبَّبا فذَكرَ الشاعر المسبّبَ

وأراد به السبب وهو شدّة النور فهكذا التقت فى البيت الصورة الاستعاريّة مع صورة المجاز المرسل لتكوين الصورة الشعرية عن الممدوح والتى تتمثّل فى أشعّة نوره الهائلة التى غطّت الوجود بأجمعه فتضاءل كلّ شىء أمامها حتى الشمس التى تعدّ رمزا للنور والضياء.

وقد تنوّعت الاستعارة المكنية فى مدائح العطّار فجعل السماء ساجدة أمام عظمة النبىّ (ص) وجلاله، وصوّر العرش والكرسىّ وهما مُوَلِّيان وجههما نحوه، وصير السماء وهى تكحّل النجوم بتراب مقدمه، حتى أصبحت متلألئة بعد هذا التكحيل؛ فكلّ هذه العبارات جاءت على سبيل الاستعارة المكنية حيث شخّصها بكائن حىّ ينفعل بالممدوح ويتفاعل معه.

جـــــلوه كرده آفتاب روى او آسمان صد سجده برده سوى او

(العطار، ١٣٨٥ش: ٢٠)

– فشمس وجهه قد أشرقت، وبكلّ خضوع قد خرّتْ له السماءُ ساجدة وخشعتْ.

هـــــــر دو عالم بسته فتراک او عرش وكرسى قبله كرده خاک او

(العطار، ١٣٨٣ش: ٨٩)

– فالدنيا والآخرة مشدودتان بسمط مركبه، والعرش والكرسى متخذان لأنفسهما قبلة من تربته.

زهى كحلى، كه گردون از تعظّم زخـــــــاكت كرده كــــــحل، انجم

(العطار، ١٣٨٤ش: ١۴)

– مرحى فما أنجعک من كحل! فالسماء قد كحّلت نجومها بتراب مقدمک، اعتقادا منها بعظمة مقامک.

وإلى جانب الاستعارة المكنية قام العطّاربتوظيف الاستعارة التصريحية فى رسم لوحته الشعرية عن النبى (ص)، ويبدو حسن هذا التوظيف بكلّ وضوح فى قوله:

چـــــــون نرگس از نظارۀ گلشن نگاه داشت

بشكفت در رخش گل ما زاغ البصر وما طغى

(العطّار، ١٣٧٧ش: ٣٨)

- فلأنّه صان عينه عن النّظر إلى الروضات الجميلة (كى لا يلتهى عن جمال المحبوب، فعُوِّض عن ذلک) بأن تفتّحت على خدّه وردة ''ما زاغ البصر وما طغى''.

فقد تكاثفت الصور فى هذا البيت فاحتوى على ثلاث استعارات، وتشبيه واحد؛ فجاءت الاستعارة التصريحية فى كلمتى النرجس والروضة(گلشن)، حيث استعار الشاعر النرجس للعين فحذف المشبه ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو ''نظاره''، كما أنّه استعار الروضة لكلّ منظر جميل فحذف المشبّه بقرينة حالية على سبيل الاستعارة التصريحية، وفى وجهه(رخش) استعارة مكنية، حيث شبّه الوجه بأرض نبتت فيها الورود ثمّ حذف المشبّه به ورمز إليه بشىء من مشتملاته وهو التفتّح(شكفتن) على سبيل الاستعارة المكنية.

والتشبيه البليغ يكمن فى قوله: ''گل ما زاغ البصر وما طغى''، فشبّه قوله تعالى: ما زاغ البصر وما طغى بالوردة بإضافة المشبّه به إلى المشبّه، وفى ما زاغ مجاز مرسل بعلاقة السبب والمراد به المسبب وهو الحمرة التى بدت على وجه النبىّ(ص) من شدّة الفرح بعد سماع قول الله تعالى فى شأنه: ما زاغ البصر وما طغى. إذن فالتشبيه أساسا قد جرى بين المسبّب، وهو حمرة وجه النبىّ(ص)، وبين الوردة.

وعندما أراد الشاعر أن يصوّر حقيقة ما قاله فى النبىّ (ص)، لجأ كذلک إلى الصورة الاستعارية التصريحية فاستعار الجوهرة لكلماته التى مدح بها النبىّ (ص) فقال:

هر گهر كان از زفان افشانده ام   در رهت از قعر جان افشانده ام

(العطار، ۱۳۸۳ش: ۹۴)

ـ فكلّ جوهرة أخرجتها من فمى، فإنّما نثرتها فى سبيل مرضاتک من قعر نفسى.

وقد أردف الشاعر فى هذا البيت الاستعارةَ التصريحية بالاستعارة المكنية المجسّدة حيث جسّد نفسه ببحر عميق فحذف المشبّه ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو القعر ليدلّ بهذا التشبيه على أنّ كلامه فى النبىّ (ص)، كالجوهرة فى أعماق البحار، خالص نابع من صميم قلبه لا تشوبه أية شائبة.

وكثيرا ما اعتمد العطّار على الآيات القرانية فى تكوين صوره البيانية كما بدا ذلک بوضوح من خلال النماذج التى قدّمناها ومن الأمثلة على ذلک قوله:

مه وخورشيد چون باشد مُدَثّر   دثار از سر برافكن، قم فأنذر

(العطار، ١٣٨۴ش: ١١)

- كيف يحلو للشمس أن تتدثّر وللقمر أن يحتجب، فهيّا أزل الدثار من على نفسک واستعدّ للإنذار.

فاستعار الشاعر هنا الشمس والقمر للنبىّ، فحذف المشبّه وهو النبىّ ورمز إليه بشىء من مشتملاته وهو(دثار از سر برافكندن) على سبيل الاستعارة التصريحية، وعبارة قم فأنذر ترشيح، وتوظيفه للآيات القرآنية فى هذا المثال واضح وجلىّ.

الصورة الكنائية

والعنصر الثالث والذى تجلّى بوضوح فى لوحة العطّار الفنّية عنصر الكناية؛ فالكناية «هى صورة قائمة على نوع آخر من الحيوية التصوّرية، فهناک أوّلا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثمّ يصل القارىء أو السامع إلى معنى المعنى أى الدّلالة المتّصلة وهى الأعمق والأبعد غورا فيما يتّصل بسياق التجربة الشعورية والموقف.» (الداية، ١٩٩۶م: ١۴١)

وقد استعمل العطّار الصورة الكنائية فى مواضع مختلفة من مديحه، فمن التعبيرات الكنائيّة عنده:

الدال	المعني الوضعي	المعني الكنائيّ
ميان محكم بستن	شدّ كشحه	الاستعداد للخدمة
سر پيچيدن	أدار رأسه ولواه	المخالفة وعدم الطاعة
خط دادن	أعطاه رسالة مكتوبة	الاعتراف
تشت دار	حامل الطست	الخادم
جاي گم شدن	فُقِدَ المكانُ وانعدم	عالم الغيب

وقد جاءت هذه التعبيرات الكنائية على وجه الترتيب فى الأبيات التالية:

زهــــــى موسى عمران بر در تو   بــــــهارونى ميان در بسته محكم

تو را شيطان مسلمان گشته جاويد   ولـــى پيچيده ســـر از پيش آدم

(العطّار، ١٣٧٧ش: ۶۶۴)

- مرحی! فموسی بن عمران شدّ کشحه واستعدّ لخدمتک کما کان أخوه هارون فی خدمته.

- فالشیطان الذی عصی آدم ولم یَنْقَدْ له، خضع لک واستسلم إلی الأبد

تویی سلطان مطلق در دو عالم   که خط دادند انس وجانّ ووحشی

(المصدر نفسه: ۶۶۲)

- فأنت الحاکم المطلق فی الدنیا والآخرة، الحاکم الذی اعترفت جمیع الکائنات من إنس، وجنّ، ووحش بقدرته وسلطانه.

فلک زان می رود با تشتِ خورشید   که هست از دیرگاه تشت دارت

(المصدر نفسه: ۶۶۴)

- فالفلک ما یدور بطست الشمس علی الدوام إلا لیعترف بأنه خادمک المطیع منذ القدم.

آنجا که جا گم شد گم کرده باز یافت   از هر صفت که وصف کنم بود ماورا

(المصدر نفسه: ۳۸)

- ففی عالم الغیب نال النبیّ محمّد ما افتقده فی عالم الشهادة، فلذا تعذّر وصفی إیاه لأنّه فاق جمیع الأوصاف.

فجمیع هذه التعبیرات الکنائیة التی مرّت علینا تؤکد بشکل أو بآخر معنی واحدا وهو أنّ جمیع الکائنات الحیة والجامدة غایتها أن تحظی بتقدیم خدمة للممدوح. وقد اتّخذ الشاعر هذه التعبیرات منطلقا لتقریر أفضلیة ممدوحه علی جمیع الخلق طرّا.

الصنعة البدیعیة

وأمّا بالنسبة للصنعة البدیعیة وما فیها من ألوان التحسین اللفظی والمعنوی فقد حَظِی الطّباق والجناس فی المدیح النبوی عند العطّار بنصیب أوفر من العنایة. فمن الطباق جمعُه بین الظل والشمس(سایه وخورشید)، والعیان والخفاء(آشکار ونهان)، والمتقدّم والمتأخّر(پیشوا وپس رو)، والضحک والبکاء(خنده وگریه)، والمعدومات والموجودات، والخاصّ والعامّ، وغیرها من الأمور التی جمعها مبدأ التّضادّ واتّخذها الشاعر وسیلة فنّیة

لإغناء صورته الشعرية.

وأمّا الجناس والذى يعدّ من المحسّنات اللفظيّة فقد اعتنى به الشاعر فى مديحه أيما اعتناء وذلک بسبب ما يخلقه الجناس من نغمات منسجمة تطرب النّفس إذا ما أُحْسِنَ توظيفه، ولكن استخدام الشاعر لصنعة الجناس لم يكن مقصورا على الميزة الموسيقية التى يتمتّع بها الجناس بل أحيانا لجأ إليه كوسيلة لتبيين المعانى العرفانية وتقريرها فى ذهن المتلقّى. فمن الأمثلة على ذلک مجانسته بين كلمتى أحمد وأحد للتعبير عن مرحلة الفناء، آخر مرحلة من مراحل السلوک فى المعجم الصوفىّ عند العطّار، وقد جاء ذلک فى معرض حديث الشاعر عن معراج النبىّ (ص)، فقال:

میم احمد محو شد پاک آن زمان تا احد ماند وشد احمد از میان

(العطار، ۱۳۸۵ش: ۲۶)

- وفى تلک اللحظة انمحى ميم أحمد تماما، وبذلک فنى أحمد ولم يبقى إلا الأحد.

فالجناس بين كلمتى أحمد وأحد جناس غير تامّ مكتنف يدلّ على براعة الشاعر فى توظيف الجناس لخلق صورة فنّية موحية.

ومن الملاحظ كذلک فى استخدام الشاعر للجناس أنّه لم يعتمد فى مديحه النبوى إلاّ على غير التّامّ بأنواعه المختلفة، فقد جانس بين كلمتى صدر وبدر(جناس غير تامّ لاحق) ومهترين وبهترين(جناس غير تامّ مضارع) وحَلْقَتْ وخِلْقَت(غير تامّ مصحّف) وانگشت وانگشتر(ناقص مطرّف) وانگشت وانگشتوانه(ناقص مذيل)؛ وهناک العديد من هذا النوع من الكلمات المتجانسة التى توزّعت فى المديح النبوى عند الشاعر.

ومن الأساليب التى اعتمد عليها العطّار فى صوره أسلوب التكرار؛ والتكرار هو إعادة كلمة أكثر من مرّة فى سياق واحد لنكتة؛ إمّا للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو للتلذذ بذكر المكرّر.

ولابدّ للتكرار أن يعتمد على عماد معنوى حتى لا يصبح مجرّد حشو، «لأنّه يمتلک طبيعة خادعة، فهو على سهولته وقدرته فى إحداث جرس موسيقىّ يستطيع أن يُضِلّ الشاعرَ ويوقعَه فى مزلق تعبيرى... ويتحوّل إلى مجرّد تكرارات لفظية مبتذلة. » (نازک

الملائكة، ١٩۶٢م: ٢۵٧)

وقد بدت هذه الظاهرة فی مديح العطّار بشقّيها الأفقی والعمودی، فالتكرار الأفقی هو الذی يكون فی البيت الواحد والتكرار العمودی هو الذی يتخلّل أبياتا مختلفة فی مقطع شعری واحد. فمن الكلمات التی استثمرها العطّار لغرض التكرار لفظة ''زهی'' التعجّبية، فهذه الكلمة ذات صوت رنّان، وإيقاع موسيقیّ جميل، إضافة إلی ما تحمله من معانی التبجيل والتمجيد التی تتناسب تماما مع موضوع المديح. فلفظة ''زهی'' لفظة سائلة المعنی ذات مرونة تتغير بتغير الصفات التی تعقبها، فلذا اتّخذ الشاعر تكرارها وسيلة للتعجب الدالّ علی الاندهاش بعظمة الممدوح. فمن الأمثلة علی ذلک قوله:

زهی رتبت، زهی قدرت، زهی قدر　　　زهی صاحب، زهی صادق، زهی صدر
زهـــی عرش مجـــــيد آستانه تو　　　زهـــی هفت آسمان يـــــک خانه تو
زهی فاضلترين كـــس انـــبيا را　　　زهــــی محرمترين شخـــص خدا را
زهی لشكر كش جود تو قُـــلزُم　　　زهــــی چوبک زن بـــــام تو انجم
زهی كحلی كه گردون از تـــعظِّم　　　زخــــاكت كرده كحلِ چـــشم، انجم

(العطار، ١٣٨۴ش: ١۴)

– مرحی! فما أعظمک منزلة وقدرة وقَدَراً، وما أجلّک صاحبا وصادقا وسيدا!

– مرحی! فالعرش المجيد ليس إلا بلاط ملكک، والسموات السبع ليست إلا دارا من دُوْرِک.

– مرحی! فأنت أفضل الأنبياء طرّا، وأقرب النّاس إلی الله حرمة ومقاما.

– مرحی! فقادة جيوش جودک البحار العميقة، وحرّاس سطح منزلک النجوم الوضيئة.

– مرحی! فما أنجعک من كحل ! فالسماء قد كحّلت نجومها بتراب مقدمک، اعتقادا منها بعظمة مقامک.

لقد حاول العطّار أن يجعل من أسلوب التكرار أداة جمالية تخدم موضوعه الشعری، لأنّها تحتوی علی إمكانيات تعبيرية هائلة تغنی المعنی إذا ما استطاع الشاعر أن يتحكم بها ويبعُدها من أن تكون مجرّد تكرارات لفظية مُملّة. وقد أحسن العطّار فی معرض

حديثه عن قصّة خاتم النبی استثمار لفظة انگشت (إصبع)، فجاءت فی ستة وثلاثين بيتا؛ وعلی الرغم من كثرة تكرارها وتكرار كلمة انگشتر(خاتم) معها إلا أنّ الأبيات التی احتوت علی هاتين اللفظتين كانت محكمة التركيب متناسقة المعنی، لايبدو عليها أدنی ابتذال، يقول:

چـــو گــــــردانيد او انگشتری را / درآمـــــد جبـــــرئيل آن داوری را
کـــه ای سيد دل از انگشتری دور / که ندهند کــــار بـــــا انگشتری نور
فلـــک از بـهر تو انگشتری پشت / چـــــرا مشغول می گردی به انگشت
طـفيل تـــو دو گيــــــتی سراسر / قـــيامت بـــــا يک انگشتت بـــــرابر
تـويی بی سايه پيش تو خورشيد / چـــو طفلی می مـــــزد انگشت اميد
قـدم بر عرش نه از عـرصه فرش / که از فرق تو انگشتی است تا عرش
گـر انگشتی شود جـــــبريل پيش / بـــــسوزد همچو انگِشتی پر خويش
رسالت را رسولی چون تو ننشست / همـه انگشت يکسان نيست بر دست

(المصدر نفسه: ۱۲و۱۳)

– فما إن اتّخذ النبیّ (ص) لنفسه خاتما حتی نزل عليه جبريل المَلَکُ المُحَکّمُ قائلا:

– يا سيدی، دع الانشغال بالخاتم، فإنّ انشغال الفؤاد به لايفضی إلی نور.

– فالفلک كالخاتم طوع أمرک، يَدعَمُک ويُسانِدُک، إذن فلماذا الالتهاء بعد ذلک بأمر إصبعک.

– فالدنيا والآخرة طُفَيْلِيَّتا وُجُودِک، والقيامة وعظمتها لا تساوی إلا إصبعا واحدا من أصابعک.

– فأنت نور لا ظلّ لک، والشمس أمام نورک تمصّ إصبع الأمل.(رجاء أن تنال من نورک ما يزيد من شدّة نورها.)

– فمِن علی أديم الأرض قُمْ وامشِ علی سطح العرش لأنّ الفاصل بين مفرق رأسک وعرش الرحمن لا يتجاوز الإصبع.

– (فهذا المكان لا يليق إلا بک) فجبريل(مع ما له من مكانة) لو تقدّم قيد إصبع

لاحترق جناحه، وصار کالفحم أسود.

- فالرسالة السماوية لم تتشرّف برسول مثلک، (وهذا ليس بغريب) لأنّ أصابع اليد کذلک غير متساوية وإن کانت اليد واحدة.

وقد استطاع الشاعر من خلال تکرار کلمة انگشت وانگشتر فی هذه الأبيات أن يخلق صورا تشبيهية، واستعارية، وکنائية لتصوير ما فی ذهنه من أفکار صوفية مغرمة بالمبالغة فی تعظيم النبیّ (ص).

والمبالغة هی الإفراط فی الوصف، فإذا کان الوصف ممکنا عقلا وعادة فهو التبليغ، وإن کان ممکنا عقلا لا عادة فهو الإغراق، وإن کان ممتنعا عقلا وعادة فهو الغلوّ. (الخطيب القزوينی،۲۰۰۴م: ۲۵۸) فالمبالغة «إذا لم تِزيف الحقائق ولم تصوّر غير الواقع ولم توهم الباطل فهی مقبولة، بل قد تکون دعامة الصدق الفنیّ لتصوير المعنی، وإثارة الفکر والخيال وتوصيل أعمق الحقائق.» (غنيمی هلال، ۱۹۷۳م: ۲۳۰) وتتجلّی مثل هذه المبالغة بوضوح فی معظم الصور التشبيهية والاستعارية حيث يُدَّعَی فيها بلوغُ وصفٍ غايته فی الشدّة أو الضعف، وللوصف مصداقيته بالنسبة للموصوف، والزيادة تکون فيه من جهة الادّعاء شدّة أو ضعفا.ولکن إذا کانت المبالغة فی وصف لا أساس له حقيقة فهی مردودة مذمومة.

وقد اعتمد مديح العطّار فی معظمه علی المبالغة بشقّيها المذموم والمقبول؛ فمن المبالغة المذمومة والمردودة القول بأنّ محمّدا فی حقيقته هو ذلک النور الأزلیّ الذی بواسطته تمّ خلقُ جميع الکائنات، فهذا القول ادّعاء کاذب فی صفة لا أساس لها حقيقة ولا يقرّها العقل ولا الشرع فالله سبحانه وتعالی يأمر نبيه بأن يقرّ وبکلّ تواضع أنّه بشر لايملک الخلق ولا الأمر: ﴿قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِثْلُکُمْ يُوحَی إلی أَنَّمَا إِلَهُکُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ فَمَنْ کَانَ يَرْجُو لِقَاءَ رَبِّهِ فَلْيَعْمَلْ عَمَلًا صَالِحًا وَلَا يُشْرِکْ بِعِبَادَةِ رَبِّهِ أَحَدًا﴾ (الکهف: ۱۱۰) ولکنّ العطّار يقول:

هر دو گيتی از وجودش نام يافت   عـرش نيز از نام او آرام يافت

همـــچو شبنم آمدند از بحر جود   خلق عالم بر طفيلش[1] در وجود

---

۱. الطفيل: الکائن الحی الذی يعتمد فی وجوده علی وجود الغير.

نـــور او مقـــصود مخلوقات بود / اصـــل معدومات ومـــوجودات بود
حق چو دید آن نور مطلق در حضور / آفـــرید ازنـــور او صـــد بحر نور
بـــهر خویش آن پاک جان را افرید / بهر او خلق جـــهان را آفـــرید
آفریـــنش را جز او مقصـود نیست / پاک دامن تر ازو مـــوجود نیست
آنـــچه اول پدید شـد از غیب غیب / بود نور پـــاک او بـــی هیچ ریب
بـــعد ازآن آن نور عـــالی زد علم / گـــشت عرش وكـرسی ولوح وقلم

(العطار، ۱۳۸۳ش: ۸۹)

– فمن جود وجوده ظهرت الدنيا والآخرة، ومن بركة اسمه نال العرش السكون والراحة.

– فكائنات العالم جمعيها حَظِيت بالوجود من وجوده، فكأنّها الندى الذى انبعث من بحر جوده.

– فنوره غاية كلّ مخلوق، وهو أصل كلّ كائن ومعدوم.

– وما إن رأى الحق سبحانه وتعالى تجلّيات ذلک النور المطلق حتى أظهر منه المئات من بحار الأنوار.

– فلنفسه خلق الله تعالى تلک النفس الطاهرة، ولها خلق العوالم كلها.

– فهو الغاية من الخلق والإنشاء، وهو الأطهر بين الكائنات جمعاء.

– فأوّل شیء بان فی عالم الغيب هو نوره الطاهر بلا ريب.

– ثمّ أقام هذا النور المعظّم للدلالة على نفسه الراية والعلم، فظهر به العرش والكرسی واللوح والقلم.

فإذا كانت هذه الأبيات تدلّ دلالة واضحة على توظيف الشاعر للمبالغة بشقّها المذموم إلا أنّ الجانب المقبول منها قد تجلّى فی مواضع كثيرة من مديح الشاعر، حيث كان اعتماده على صفة حقيقية، عقلية أو شرعية، وجاء الادّعاء من جهة بلوغ الوصف غايته فی الشدّة.

النتيجة

اهتمّ العطار اهتماما واسعا بالصورالبلاغية فی تكوين لوحته الفنّية عن النبیّ حيث

استطاع أن يتعامل من خلالها مع الواقع المحسوس بأبعاده المختلفة ومع الجوانب الغيبية التجريدية بشتى أنواعها ، وقد تمكّن من خلالها أن يعبّر عن أعماق إحساسه النفسى ومواقفه الانفعالية بشكل واضح.

والتشبيه البليغ هو من أكثر التشابيه انتشارا فى مدائح العطار، وكلّ تشبيهاته تبدو للنظرة الأولى أنها من نوع التشبيه الحسّى إلّا أنّ المشبّه به يتحوّل فيها فجأة إلى عقلىّ بسب إضافته إلى أمور معنويّة.

ومن العناصر المهمّة التى اعتمد عليها العطّار فى تكوين صورته الشعرية عنصرُ الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية. وتأتى الاستعارة المكنيّة فى المرتبة الأولى من حيث نسبة الشيوع فى مديح العطّار النبوىّ، وقد استطاع العطّار أن يوظّفها فى صورة فنّيّة تتجلّى فيها عبقريته فى إقامة علاقة خفية بين الأشياء من خلال رؤيته الخاصّة.

وأسلوب التكرار تجلّى فى مديح العطّار بشقّيه الأفقى والعمودى. فالكلمات التى استثمرها الشاعر لغرض التكرار ذات صوت رنّان، وإيقاع موسيقىّ جميل، إضافة إلى ما تحمله من معانى التبجيل والتمجيد التى تتناسب تماما مع موضوع المديح. فلفظة ''زهى'' مثلا لفظة سائلة المعنى ذات مرونة تتغير بتغير الصفات التى تعقبها، فلذا اتّخذ الشاعر تكرارها وسيلة للتعجب الدالّ على الاندهاش بعظمة الممدوح. كما أنه وظّف المبالغة بأنواعها المختلفة، المقبولة والتى لم تصوّر إلا الواقع والمرفوضة والتى زيّفت الحقائق.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأثير، ابو الحسن عز الدين على بن محمّد. ۱۹۹۷م. ***أسد الغابة فى معرفة الصحابة.*** بيروت: دار المعرفة.

الخطيب القزوينى، ابو المعالى جلال الدين محمّد بن عبدالرحمن. ۲۰۰۴م. ***الإيضاح فى علوم البلاغة.*** تحقيق غريد الشيخ محمّد وإيمان الشيخ محمّد. بيروت: دار الكتاب العربى.

خورشا، صادق. ۱۳۸۱ش. ***مجانى الشعر العربى الحديث ومدارسه.*** طهران: دار سمت للنشر.

الداية، فايز. ۱۹۹۶م. ***جماليات الأسلوب***. بيروت: دار الفكر المعاصر.
شفيعي كدكنی، محمد رضا. ۱۳۸۲ش. *زبور پارسی "نگاهی به زندگی وغزل های عطار"*. طهران: دار آگاه للنشر.
العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۴ش. *اسرار نامه*. دراسة وتحقيق: سيد صادق گوهرين. طهران: دار زوّار للنشر.
العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۷۷ش. *الديوان*. تحقيق محمود علمي. طهران: دار جاويدان للنشر.
العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۷ش. *إلهی نامه*. تحقيق محمد رضا شفيعی كدكنی. طهران: دار سخن للنشر.
العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۵ش. ***مصيبت نامه***. تصحيح نورانی وصال. طهران: دار زوّار للنشر.
العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۳ ش. ***منطق الطير***. تحقيق محمد رضا شفيعی كدكنی. طهران: دار سخن للنشر
غنيمی هلال، محمّد. ۱۹۷۳م. *النقد الأدبی الحديث*. بيروت: دار العودة.
نازک الملائكة. ۱۹۶۲م. *قضايا الشعر العربی المعاصر*. بيروت: منشورات دار الآداب.